

## Freie Referate 5

### Notation / Edition

Ulrich Leisinger

#### Der Rezeptionstext als Problem kritischer Ausgaben

##### I

Die großen Gesamtausgaben unserer Zeit verstehen sich als kritische Urtextausgaben.<sup>1</sup> Die Arbeitsaufgaben mögen im einzelnen unterschiedlich definiert sein. Letztlich zielen aber alle diese Editionen darauf ab, den Notentext nach einer kritischen Prüfung der erreichbaren Quellen in einer Gestalt vorzulegen, die vom Komponisten fixiert oder autorisiert ist. Bei ungünstiger Quellenlage wird sich der Herausgeber damit bescheiden, gestützt auf den Befund der erhaltenen Quellen den mutmaßlichen Intentionen des Urhebers möglichst nahe zu kommen. In welchem Ausmaß die ursprünglichen Absichten eines Komponisten rekonstruiert werden können und sollen, ist eine strittige Frage, die uns hier nicht weiter beschäftigen soll.

Eine einfache Folgerung aus den genannten Prämissen ist, daß alle als solche erkannten unautorisierten Eingriffe in die Werkgestalt zu eliminieren sind.<sup>2</sup> Urtextausgaben weichen daher oft erheblich von den altherbekannten praktischen Ausgaben ab.

##### II

Dieser Anspruch kann aber in einer ganzen Reihe von Fällen gar nicht verwirklicht werden. Fast alle Gesamtausgaben sind mit Werken konfrontiert, die der Komponist unvollendet hinterlassen hat oder die durch einen Zufall der Überlieferungsgeschichte unvollständig oder nur als Bearbeitung auf uns gekommen sind.

Im Autograph von Mozarts Klavierkonzert KV 537 ist beispielsweise über weite Strecken der Part der linken Hand freigelassen (vgl. *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke* [NMA] V/15, Bd. 8). Der Erstdruck, der wenige Jahre nach Mozarts Tod erschien, bringt zwar einen vollständigen Klavierpart, aber dieser geht höchstwahrscheinlich nicht auf den Komponisten selbst zurück.

Das Klarinettenkonzert KV 622 (vgl. NMA V/14, Bd. 4) war ursprünglich für eine Bassettklarinete geschrieben, deren Umfang nach der Tiefe hin erweitert ist. Das Autograph ist verloren, der Erstdruck ist für eine gewöhnliche Klarinette umgeschrieben — wohl nicht zuletzt aus marktpolitischen Gründen. Ein namentlich nicht bekannter Rezensent hatte um 1800 noch Gelegenheit, den Druck mit der Originalfassung zu vergleichen, so daß sich diese weitgehend wieder ermitteln läßt.

Die verlegerischen Zutaten und Änderungen sind hier gewiß als unautorisiert zu werten. Nimmt man den Urtextbegriff sehr eng, so dürften sie in eine kritische Ausgabe nicht eingehen. Der Preis für ein derartiges Reinheitsgebot wäre hoch: Eine Ausgabe, die auf Ergänzungen von fremder Hand verzichtet, die ihrerseits schon fester Bestandteil eines überlieferten Werkes sind, wäre nurmehr auf dem Schreibtisch, aber nicht mehr in der Praxis zu gebrauchen.

##### III

Für manche Problemstellungen kann der Urtext ohnehin nicht letzte Instanz sein. Bei vielen Fragen zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte kommt dem Originaltext nur eine untergeordnete Rolle zu. Oftmals hat ein unautorisierter Druck schneller und nachhaltiger zur Verbreitung eines Werkes beigetragen als handschriftliche Kopien des Autographs.

1 *Musikalisches Erbe und Gegenwart. Musiker-Gesamtausgaben in der Bundesrepublik Deutschland*, hrsg. von Hanspeter Bannwitz u.a., Kassel u.a. 1975.

2 Ebd., S. 43 (Georg Feder).



Hier sei noch einmal an Mozarts Klarinettenkonzert erinnert, das in seiner ursprünglichen Fassung schon 10 Jahre nach dem Tode des Komponisten allenfalls einer Handvoll Personen bekannt sein konnte. Auch im Falle des Krönungskonzerts KV 537 ist der posthume Erstdruck die für die Rezeption entscheidende Quelle.

Aufschlußreich sind ferner die Streichquartette op. 33 von Joseph Haydn (vgl. *Joseph Haydn. Werke* [JHW] XIII.3). Der Komponist bot diese Werke zuerst in Abschrift an, bald erschien ein autorisierter Druck. Nahezu alle Ausgaben, die in den 192 Jahren zwischen Originaldruck und Vorlage des betreffenden Bandes im Rahmen der JHW erschienen sind, weisen jedoch Lesarten auf, die keinesfalls von Haydn selbst stammen, vielmehr auf Johann Julius Hummel, den ungekrönten König der Raubdrucker, zurückgehen. Diese Abweichungen betreffen immerhin die Auslassung ganzer Takte und die Auffüllung des Beginn des h-Moll-Quartetts, das Haydn bewußt harmonisch offen gehalten hat.<sup>3</sup> Ähnliche Fälle finden sich auf dem Gebiet von Haydns Klavier-sonaten. Am radikalsten vielleicht in der E-Dur-Sonate Hob. XVI:31, bei der die frühen Druckausgaben einen als altertümlich empfundenen Satz unterdrückten. Erst seit 1917 liegt dieser Satz im Druck vor.<sup>4</sup>

#### IV

Unautorisierte Druckausgaben haben in vielen Fällen die Rezeptionsgeschichte bestimmt. Manche davon — insbesondere die Leipziger «Gesamtausgaben» des frühen 19. Jahrhunderts von Klavier- und Kammermusikwerken von Haydn, Mozart und Bach oder Pleyels Ausgabe von Haydns Streichquartetten — behaupten sogar einen nahezu kanonischen Rang. Diese für die Rezeptionsgeschichte eines Werkes maßgeblichen Quellen sind aber bei der Erstellung des Urtextes aus quellenkritischen Gründen oft von der Textredaktion auszuschließen.

Eine besondere Rolle kommt auch den sogenannten «Alten» Gesamtausgaben zu. Obwohl beispielsweise die Hauptserie der *Neuen Mozart-Ausgabe* seit 1991 geschlossen vorliegt, wird die Aufführungspraxis noch immer durch Editionen bestimmt, die auf der alten Mozart-Ausgabe beruhen, da bislang erst kleine Teile der NMA auch als Aufführungsmaterialien verfügbar sind.

#### V

Wir stehen also vor dem Dilemma, daß die für die Textredaktion entscheidenden Quellen keineswegs grundsätzlich mit den für die Wirkungsgeschichte wichtigsten zusammenfallen. Die eingangs genannten Mozart-Beispiele zeigen, daß es nicht immer opportun ist, sich auf den Originaltext — darunter sei in Anlehnung an Georg Feder und Hubert Unverricht<sup>5</sup> der vom Komponisten fixierte Notentext verstanden — zurückzuziehen.

Vielmehr haben sich die Herausgeber mit guten Gründen entschlossen, in diesen Fällen den altbekannten Text, auch wenn er nicht vollständig von der Hand eines Meisters stammt, in einer kritischen Ausgabe vorzulegen und dabei den Anteil des Ergänzers und Bearbeiters soweit wie möglich zu bestimmen, im Notentext zu kennzeichnen und im kritischen Bericht darzustellen. Auch die Herausgeber der Streichquartette op. 33 haben im «Kritischen Bericht» großzügig Lesarten verbreiteter Ausgaben aus alter und neuer Zeit mitgeteilt, die für die Haydn-Rezeption aufschlußreich sind.

Hieraus möchte ich jedoch einen weiterreichenden Anspruch ableiten, daß nämlich auch in weniger extremen Fällen dem Rezeptionstext Beachtung gebührt. Dies kann nicht heißen, daß das Tradierte unbesehen übernommen wird und daß verderbte Quellen für die Textredaktion herangezogen werden sollen, bloß weil sie das Glück hatten, weithin verbreitet gewesen zu sein. Angemessen ist es aber wohl zu fordern, daß Ausgaben, die für die Rezeptionsgeschichte wichtig sind, im Kritischen Bericht ihrer Rolle bei der Verbreitung eines Werkes entsprechend behandelt werden, auch wenn sie für die Erstellung des Notenbandes irrelevant sind. Der Benutzer einer Gesamtausgabe darf doch zumindest erwarten, daß ihm die wichtigsten Unterschiede zwischen dieser kritischen Edition und ihren Vorgängern, die in praktischen Ausgaben, durch Nach- und Raubdrucke oft noch weit verbreitet sind, erläutert werden.

#### VI

Von den großen Gesamtausgaben hat sich die Haydn-Ausgabe dem Problem vielleicht am konsequentesten gestellt. Der Grund hierfür liegt zweifellos in der besonderen Quellensituation: Während etwa bei Mozart der überwiegende Teil der Werke in Eigenschriften überliefert ist, haben sich nur recht wenige Haydn-Autographe erhalten. Um so größeres Gewicht kommt dadurch unautorisierten Quellen zu, deren jeweilige Bedeutung sorgfältig ermittelt werden muß. Wenn die Quellenbewertung einmal mühsam durchgeführt ist, so gibt es keinen Grund,

3 Hierüber gibt schon das Vorwort zur Ausgabe im Rahmen der *Joseph Haydn. Werke* Aufschluß. An diesen Stellen weicht Haydn von der Hörerwartung seiner Zeit ab. Stattdessen wird vom Verleger eine konventionelle (wenigstens aber noch grammatikalisch richtige) Lösung vorgeschlagen. Hummels Eingriffe sind ein früher Beleg für eine «kritische» Ausgabe, wenn auch hierdurch zwei Beispiele für Haydns musikalischen Witz für fast 200 Jahre begraben wurden.

4 *Joseph Haydn. Werke. Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*, XIV, Bd. 2, hrsg. von Karl Pasler, Leipzig 1917.

5 Georg Feder (unter Mitarbeit von Hubert Unverricht), «Urtext und Urtextausgaben», in: *Mf* 12 (1959), S. 432-454, hier S. 433.



sie der breiteren Öffentlichkeit vorzuenthalten, auch wenn manche der diskutierten Quellen überhaupt keinen Einfluß auf die Gestaltung des Notentextes haben wird.

Als ein besonders gelungenes Beispiel sehe ich den Band *Konzerte für Violoncello und Orchester* an, den Sonja Gerlach 1981 als Band III.2 der *Joseph Haydn. Werke* herausgegeben hat. Für die Textredaktion des D-Dur-Konzerts Hob. VIIb:2 ist das Autograph die einzige relevante Quelle. Es ist erst seit 1954 wieder zugänglich, und seine Wiederauffindung konnte die schwelenden Echtheitszweifel ausräumen. Ungeachtet des eindeutigen Quellenbefunds wird einer Druckausgabe des späten 19. Jahrhunderts, durch die das Werk allgemein bekannt geworden ist, trotz oder gerade wegen ihrer eigenmächtigen Eingriffe in den Notentext im «Kritischen Bericht» breiter Raum gewidmet.

Was bei einem Haydn-Konzert mit seinen wenigen Überlieferungssträngen angeht, wird im Falle von Beethovens Klaviersonaten oder Bachs Wohltemperiertem Klavier nicht praktikabel sein. Dennoch darf der Benutzer eine Legitimation einfordern, warum und in welcher Hinsicht eine neue Ausgabe besser und zuverlässiger als die bereits vorhandenen ist.

## VII

Es würde sich lohnen, darüber nachzudenken, ob nicht auch Bearbeitungen von fremder Hand und Fehlzusweisungen im Rahmen «Kritischer Gesamtausgaben» berücksichtigt werden können, wenn sie für die Rezeption eines Komponisten von Bedeutung sind. Dieser Gedanke mutet absurd an. Ist es nicht gerade Ziel einer Gesamtausgabe, Fehlzusweisungen zu erkennen, um sie aus dem Korpus der einem Komponisten zugeschriebenen Werke *auszuscheiden*? Ich möchte mit zwei Beispielen meine Überzeugung illustrieren, daß gerade auch Fehlzusweisungen wichtige Aspekte der Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte erhellen können.

Eines der bekanntesten Vokalwerke unter dem Namen Johann Sebastian Bachs war um 1800 die doppelchörige G-Dur-Messe BWV Anh. 167. Der 1783 verstorbene Bachschüler Johann Philipp Kimberger sah sie unbedenklich als echt an und pries sie als «ein vollkommenes Muster[,] sich [...] in dieser Gattung zu belehren».<sup>6</sup> Diese Meinung griff Johann Nikolaus Forkel in seiner Bach-Biographie von 1802 auf.<sup>7</sup> Die Messe wurde 1805 bei Breitkopf verlegt und diente E.T.A. Hoffmann als Grundlage für seinen Aufsatz *Alte und Neue Kirchenmusik*.<sup>8</sup> Philipp Spitta hat 1880 die plausible Vermutung geäußert, daß es sich bei der G-Dur-Messe nicht um eine Bachsche Eigenkomposition, sondern um die Abschrift eines Fremdwerts handelt.<sup>9</sup> Damit aber ist das Interesse an der Messe, die für ein Jahrhundert als Inbegriff Bachscher Kunst galt, schlagartig erloschen. Bis heute gibt es keine kritische Ausgabe dieser Komposition, die Bach immerhin des Abschreibens und Aufführens für würdig gehalten hat.

Ganz anders gelagert ist der Fall der fälschlich sogenannten *Haydn-Variationen* von Johannes Brahms. Der *Chorale St. Antoni* aus Hob. II:46, der Brahms' symphonischen Variationen zugrundeliegt, ist mit ziemlicher Sicherheit kein Werk Joseph Haydns. Wäre es dennoch Aufgabe der Haydn-Ausgabe gewesen, dieses Stück kritisch vorzulegen?<sup>10</sup> Oder ist hierfür Raum im Rahmen der Brahms-Gesamtausgabe? Oder müssen wir uns gedulden, bis eine Gesamtausgabe sich der Werke Ignaz Pleyels oder — wer immer der wahre Urheber sein mag — des Komponisten dieser Komposition erbarnt, die immerhin eines der bekanntesten Orchesterwerke überhaupt angeregt hat?

## VIII

Es wird immer wieder vorkommen, daß nach Abschluß einer Gesamtausgabe bessere Quellen als die bei der Textredaktion verwendeten zutage treten. Dies gilt etwa für Mozarts c-Moll-Fantasie und -Sonate (KV 475 und KV 457) oder für Haydns letztes Streichquartett Hob. III:83, deren Autographie erst vor kurzem wieder bekannt geworden sind. Mit Recht werden solche Entdeckungen als Sensationen bezeichnet, und es kann kein Zweifel bestehen, daß diese Quellen für zukünftige Ausgaben und noch ausstehende kritische Berichte von grundlegender Bedeutung sind, da nun die Aussicht besteht, die Intentionen des Autors besser als zuvor zu erkennen.

Aber ist hierdurch der bereits veröffentlichte Notentext wertlos geworden? Kann mit dem Auftauchen des Autographs einfach die ganze Überlieferungsgeschichte beiseitegelegt werden, auf deren Aufklärung zuvor soviel Aufmerksamkeit und Mühe verwendet wurde? Wer diesen Anspruch vertritt, übersieht, daß uns die Rezeptionsgeschichte mit all ihren Zufällen und Eigenwilligkeiten nicht von den Werken der Meister der Vergangenheit trennt, sondern daß sie uns überhaupt erst mit ihnen verbindet.

(Bach-Archiv Leipzig)

6 *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800* (Bach-Dokumente 3), hrsg. von Hans-Joachim Schulze, Kassel u.a. 1972, Nr. 879.

7 Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 62.

8 Siehe Carl Dahlhaus, «Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung», in: *Bach-Jahrbuch* 1978, S. 192-210, hier S. 193.

9 Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. 2, Leipzig 1880, S. 509.

10 Vgl. *Joseph Haydn. Werke* VIII.2, S. X.